

Joël Pommerat : une démarche qui fait oeuvre

Marion Boudier and Guillermo Pisani

Number 127 (2), 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23855ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boudier, M. & Pisani, G. (2008). Joël Pommerat : une démarche qui fait oeuvre. *Jeu*, (127), 150–157.

Joël Pommerat : une démarche qui fait œuvre

Depuis *Treize étroites têtes* mis en espace avec des comédiens québécois lors du Carrefour International de théâtre de Québec en mai 1998, Joël Pommerat¹ a été invité en Argentine, en Allemagne, en Russie, aux États-Unis, et traduit dans plusieurs langues, mais très rarement mis en scène par un autre créateur². Autodidacte qui a commencé sa carrière en tant qu'acteur à dix-neuf ans, Joël Pommerat est un artiste attentif, perfectionniste, toujours présent lors des reprises et des tournées. Cet hiver, le Théâtre de Gennevilliers a repris l'intégrale de sa trilogie – *Au monde*, *D'une seule main*, *les Marchands* (écrites et créées entre 2003 et 2006) – qui marque un temps fort dans son parcours, aussi bien par ses évolutions formelles que par les sujets abordés. Toujours salué par la critique, Pommerat, qui vient de créer pour le jeune public *Pinocchio* au Théâtre de l'Odéon et sera en juillet au Festival d'Avignon avec *Je tremble 2*, est en passe de devenir l'un des créateurs les plus en vue du théâtre français. Mais pourquoi, jusqu'à présent, presque aucun autre metteur en scène ne s'est emparé de ses textes ? Est-ce parce qu'on ressent fortement que Pommerat n'écrit pas qu'avec des mots sur du papier, mais que ses pièces sont dans ses acteurs, dans la lumière du plateau, dans la bande-son, dans l'espace, si bien qu'il devient inimaginable d'en donner une autre version scénique ? Mystère d'un texte qui n'est qu'une des composantes d'une écriture scénique et spectaculaire totale, parfois seulement une trace. Dérageant à une tradition française majoritairement texto-centriste, Pommerat considère le travail de



Joël Pommerat.
Photo : Ramon Senera.

1. Le théâtre de Joël Pommerat est édité chez Actes Sud – Papiers, Arles : *Pôles*, suivie de *Grâce à mes yeux* (2003), *Au monde*, suivie de *Mon ami* (2004), *D'une seule main*, suivie de *Cet enfant* (2005), *le Petit Chaperon rouge* (collection « Heyoka Jeunesse », 2005), *les Marchands* (2006). Dans le corps de l'article, nous faisons suivre les titres des pièces de leur date de création. N'ont pas, à ce jour, été publiées *le Chemin de Dakar* (1990), *le Théâtre* (1991), *Des suées* (1993), *Vingt-cinq années* (1993), *Treize étroites têtes* (1997).

2. À l'exception de *Cet enfant*, montée par Vilma Rodriguez (*Que hicimos?* traduction de Violeta Weinschelbaum, théâtre El Kafka, Buenos Aires, février 2005) et Cécile Backès (*Dieses Kind*, avec les étudiants du Conservatoire de Hanovre, mars 2008).



Cet enfant, écrit et mis en scène par Joël Pommerat (Compagnie Louis Brouillard), présenté au Théâtre Paris-Villette en 2006. Photo: Ramon Senera/Agence CIT en scène.

mise en scène comme un temps de l'écriture à part entière : « Dans la mise en scène, je suis auteur, dans l'écriture des mots, je suis auteur, dans la recherche et la conception, je suis auteur. Donc je suis auteur de théâtre³ ». En 1990, il a créé la Compagnie Louis Brouillard avec laquelle il est en résidence au Théâtre de Brétigny depuis 1997 et au Théâtre des Bouffes du Nord (dirigé par Peter Brook) depuis 2007. Proche de ses acteurs, dont certains l'accompagnent depuis plus de dix ans, et attentif aux spectateurs dont il entend mettre l'imaginaire en dialogue avec l'imaginaire du plateau, Pommerat crée à partir des gens, de leur présence et de leurs corps. Qu'elles aient débuté lors d'ateliers avec les habitants d'un quartier ou avec des acteurs, ses pièces sont au plus près de nos réalités, intimes, politiques, fantasmées ou irréelles, que ses spectacles nous donnent à vivre sans démonstration, dans une esthétique épurée et puissante.

**« On dit que mes pièces sont étranges.
Mais je passe mon temps à chercher le réel⁴ »**

Pour Pommerat, le théâtre est un endroit artificiel pour créer du réel. Mais la réalité dans son œuvre est construite à travers une dramaturgie et une mise en scène qui opèrent comme des filtres déformants ou opacifiants (bien nommée Compagnie Louis Brouillard !). Pommerat traque le réel dans son étrangeté et ses aspects insaisissables bien plus qu'il ne le reconstitue dans sa banalité. Il cherche « quelque chose qu'on ne doit pas pouvoir désigner simplement, quelque chose qui doit s'immiscer, se glisser entre les lignes des gestes et des phrases prononcées, comme une réalité

3. « Le sentiment d'exister », entretien avec Sylvie Martin-Lahmani, dans *Alternatives théâtrales*, n° 94-95, 2007.

4. « L'être n'est pas que parole », dialogue entre Claudine Galea et Joël Pommerat, novembre-décembre 2005, dans *Ubu*, n° 37-38, avril 2006.

fantôme bien plus présente, bien plus forte sous cette forme que si elle était désignée par le texte ou par le jeu des interprètes⁵ ». Cette tentative de saisie du réel est mise en œuvre à travers plusieurs dispositifs d'écriture textuelle et scénique dont une des constantes est la composition en séquences, ou en fragments. De manière assez conventionnelle encore, dans *Cet enfant*⁶, le plus ancien texte publié de Pommerat, écrit à partir de témoignages d'habitants d'Hérouville-Saint-Clair lors d'une résidence de la compagnie, une série de séquences autonomes permet de rassembler différentes représentations des relations parentales. Toujours dans une forme séquencée, *Mon ami* (2001)⁷ et *Pôles* (1995) développent une trame narrative plus complexe, qui joue sur la chronologie et la confusion entre réel et fiction. Le dispositif est ici celui d'une absence de hiérarchisation entre des scènes rêvées et des scènes « réelles », entre des



scènes du passé et du présent. Dans *Mon ami*, par exemple, les rêves d'Henri, qui mêlent souvenirs et prémonitions, s'intercalent entre des fragments de la vie quotidienne de ses parents ou de sa petite amie. Après avoir rêvé que son ami Georges mourait, Henri apprend la mort de celui-ci. Y est-il pour quelque chose ? Georges, qui lui apparaît lors de l'enterrement, est-il vraiment mort ? L'information manquante, les failles narratives ou logiques entre les séquences constituent une autre modalité récurrente de cette chasse à la complexité et à l'étrangeté du réel. Dans *Pôles*, qui raconte, en faisant alterner passé et présent, les destins croisés d'une actrice ratée, Elda Older, de son frère sculpteur et de leur voisin chargé d'écrire un texte pour commémorer des « accords historiques », de Saltz et de son frère Alexandre-Maurice accusé de matricide, vingt années de la vie des personnages sont passées sous silence. Le meurtre est absent des séquences du passé, et sa vérité perdue à jamais dans celles du présent, car Alexandre-Maurice perd la parole et Elda, la mémoire. Construite par la forme, l'étrangeté est aussi exprimée par les personnages. Dans *Grâce à mes yeux* (2002), l'information est lacunaire quant à l'identité réelle des personnages et, en fin de compte, quant à la réalité du monde. Aymar, fils du soi-disant plus grand artiste comique du monde, dont il essaye en vain d'assurer la succession, se met à douter de la réalité de son entourage : « Je me demande parfois si certaines personnes que je vois

5. *Théâtre en présence*, Arles, Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre », 2007, p. 27.

6. Commande de la Caisse d'allocations familiales du Calvados, d'abord créée sous le titre *Qu'est-ce qu'on a fait ?* (2003). *Cet enfant* a été créée en 2006 au Théâtre Paris-Villette et recréée en 2007 au Théâtre des Bouffes du Nord.

7. D'abord créée sous le titre *les Événements* (1994).



D'une seule main, écrit et mis en scène par Joël Pommerat (Compagnie Louis Brouillard), présenté au Centre Dramatique de Thionville en 2005.

Photo: Élisabeth Carecchio.

et à qui je parle sont bien vivantes. [...] Comment savoir si je parle à quelqu'un, quand je suis peut-être seul⁸ ? »

C'est dans la trilogie que ces dispositifs, qu'on pourrait dire « lynchéens », deviennent systématiques et prennent, grâce au travail de la mise en scène, une dimension plus « organique ». Dans *D'une seule main* (2005), par exemple, qui évoque un conflit entre frères et sœurs au sujet du procès auquel doit comparaître leur père en raison de son passé politique trouble, une brusque rupture de la progression chronologique, la réapparition du père mort et du fils manchot avec ses deux mains dissolvent l'unité du sujet et relativisent les scènes précédentes ; l'effet de superposition créé par l'apparition de scènes contradictoires provoque le doute sur la réalité représentée, alors même que les séquences, dans leur succession, créaient une série d'effets de réel, une saisie sur le mode du *flash* des différents aspects de l'histoire. Cette structure correspond à une perception du réel toujours tendue entre évidence et secret ; secret que Pommerat cherche à montrer sans le dévoiler. Il souhaite recréer au théâtre « le rapport que nous entretenons avec les personnages d'un livre à la lecture⁹ », c'est-à-dire que, pour que les personnages prennent réalité dans l'imaginaire du spectateur, il faut qu'ils possèdent à la scène une part d'invisible, de non déterminé, comme les héros de roman que nous nous représentons mentalement en superposant plusieurs images, littéraires, fantasmées ou personnelles. À la manière du « grand rideau de plastique à lamelles, transparent, comme ceux que l'on voit dans les entrepôts » à travers lequel est vue la représentation donnée par Elda Older et sa troupe dans *Pôles*¹⁰, les éléments scéniques, comme les éléments dramaturgiques, renforcent l'indétermination et le brouillage. Parmi les éléments les plus prégnants de ce travail de gommage, les remarquables éclairages crépusculaires d'Éric Soyez nous font douter des physionomies et des expressions des personnages¹¹.

Le monde : une affaire de famille

La famille et le thème de la filiation traversent l'œuvre de Pommerat, depuis ses premiers textes jusqu'à sa dernière création pour le jeune public, *Pinocchio* (2008). *Grâce à mes yeux* pose les questions de l'héritage, de l'inné et du désir. *Cet enfant* expose, entre autres, les rapports d'autorité entre père et fils, l'amour étouffant d'une mère pour son enfant ou son incapacité à accepter sa fille. *Pinocchio* traite de la relation père-fils, et pourrait constituer un diptyque avec *le Petit Chaperon rouge* (2004) qui rassemble autour du loup une petite fille, sa mère et sa grand-mère. Fils menteur et petite fille imprudente servent une exploration des contes classiques qui met en perspective l'historicité de leur morale et le difficile équilibre entre obéir et grandir. Cependant, avec *Au monde* (le titre n'est pas un hasard), Pommerat a inauguré une trilogie dans laquelle il lie les thèmes familiaux à une ouverture sur le monde. Avec la volonté d'« appeler un chat un chat », il a l'intention d'aborder le politique par l'intime.

8. *Grâce à mes yeux*, scène 18, p. 103. Notons au passage l'intertexte avec le médecin Tchéboutykine des *Trois Sœurs* de Tchekhov (cf. infra).

9. Dossier de presse de la trilogie *Au monde*, *D'une seule main* et *les Marchands*, Théâtre de Gennevilliers, janvier-février 2008.

10. *Pôles*, scène 16, p. 61.

11. L'un des exemples les plus impressionnants est l'apparent enlaidissement de l'amie avocate dans *D'une seule main*.



Au monde, écrit et mis en scène par Joël Pommerat (Compagnie Louis Brouillard), présenté au Théâtre National de Strasbourg en 2004. Photo : Elisabeth Carecchio.

Dans les deux premiers volets de la trilogie, l'auteur s'intéresse au monde des puissants, tente de montrer la « désarmante humanité du marchand d'armes », la « fausse modestie pourtant sincère¹² » d'une présentatrice de télévision à succès. Dans *Au monde* (2004), un père au pouvoir absolu, à la tête d'entreprises probablement liées à la fabrication d'armes, dont dépendent directement ou indirectement plusieurs dizaines de millions de personnes, attend que son fils cadet, Ori, qui abandonne une brillante carrière militaire et qu'on soupçonne d'avoir commis des actes horribles, lui annonce qu'il accepte de reprendre la gestion des affaires. Figure tutélaire, endurci par le poids de l'histoire et de ses propres actes, le père dans *D'une seule main* reste impassible face à la haine de son fils ou à l'amour de sa fille qui veut l'aider à gagner son procès. Après avoir représenté le pouvoir dans son intimité, Pommerat inverse la perspective en évoquant le monde des ouvriers. *Les Marchands* (2006) explorent, à travers le récit d'une ouvrière dont le corps est pris dans un corset à force d'exécuter le même geste à l'usine Norscilor fabriquant des composants militaires, le rapport intrinsèquement paradoxal de l'homme au travail, son aliénation à ce qui lui permet de vivre et le tue à la fois. La guerre imminente, passée ou présente, est par ailleurs l'un des éléments qui assure le lien entre les trois volets de la trilogie. *Je tremble 1* (2007) radicalise le tournant politique de l'écriture de Pommerat pour qui « les questions politiques sont devenues aujourd'hui des questions proprement existentielles¹³ ». En présentant quelques spécimens de l'humanité dans un étrange cabaret, il explore différentes questions sociales contemporaines à l'échelle de problématiques individuelles et intimes qui sortent du strict cadre familial.

12. Notes de Joël Pommerat pour *Au monde*, cité dans Guillermo Pisani, « Le processus d'écriture et la pratique scénique chez Joël Pommerat et Rafael Spregelburd », Mémoire de maîtrise, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005.

13. Dossier de presse de *Je tremble 1*.

Dans la trilogie, la représentation du mouvement du monde à travers l'intimité des liens familiaux dans une confrontation de perspectives multiples n'est pas sans rappeler Tchekhov. *Les Trois Sœurs* et *la Cerisaie* sourdent dans *Au monde*. Pommerat est le premier à mettre en lumière cette filiation et à revendiquer une démarche intertextuelle. Considérant la mise en scène comme une réécriture en palimpseste sur le texte originel, et expliquant qu'« après avoir réécrit le sens à travers sa mise en scène sans en changer un mot, [le metteur en scène] commence à réécrire en effaçant le manuscrit et en réécrivant par-dessus¹⁴ », il raconte que plutôt que de mettre en scène *les Trois Sœurs*, il a réécrit sur ce « parchemin » *Au monde*. Pendant l'écriture de cette pièce, Pommerat a également travaillé avec ses comédiens autour de textes de Shakespeare, Racine, Maeterlinck et de films de Fellini. L'intertexte est ainsi généralement multiple. L'univers lynchéen est, par exemple, évoqué par les femmes qui font du *play-back* dans *Au monde* et dans *Je tremble 1*, ou par la femme qui enlaidit dans *D'une seule main*. Tchekhov est encore présent dans *Grâce à mes yeux*, où une jeune femme blonde récite la dernière tirade de Nina dans la *Mouette*, tandis que Aymar, nouveau Treplev, est en prise avec l'aura de son père. La figure du palimpseste permet à Pommerat de revendiquer le fait d'être venu à l'écriture par la mise en scène et non l'inverse ; nous y reviendrons. On pourrait également associer à cette démarche métalittéraire qu'est l'intertextualité le métathéâtre, présent notamment dans *Pôles*, *Grâce à mes yeux* et *D'une seule main*. Ces formes permettent à leur auteur de tenir un discours sur la littérature et le monde sans que son point de vue soit dominant. Comme Tchekhov, encore, Pommerat revendique effectivement l'effacement de l'auteur au profit de l'observation et de l'impartialité : « Nous cherchons à montrer, pas à démontrer, nous pouvons montrer sans vraiment faire comprendre, ni chercher à faire comprendre¹⁵. » Il lui importe de dénoncer des situations non pas en prenant explicitement position, mais en juxtaposant les points de vue de plusieurs personnages et en révélant à travers l'agencement des séquences des relations inattendues ou imperceptibles. Ainsi, par exemple, la succession dans *les Marchands* du meurtre du fils, de la déclaration de guerre et de la réouverture de Norsclior. Mise en abyme du spectateur, à qui est ultimement remise la responsabilité critique, un tiers, témoin muet ou narrateur homodiégétique, est souvent placé sur scène par l'auteur pour observer les autres personnages et les événements.

Son, lumière, espace, comédiens... texte

La singularité de la dramaturgie de Pommerat tient en grande partie à son processus de création. Sa démarche, que l'on pourrait inscrire dans un héritage qui va de Craig à Kantor, en passant par Artaud, traite le texte comme un simple élément de l'écriture du spectacle. C'est une écriture faite aussi bien de paroles que de lumière, d'espace et de son, et qui se développe dans le travail avec les comédiens. L'idée de la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne n'est pas très loin. Mais, même si Pommerat reste le directeur du processus de création, ses comédiens ainsi que son équipe artistique ont beaucoup plus de liberté que les artisans que Craig rêvait soumis au régisseur. C'est d'ailleurs quasiment à partir des corps et de la présence des comédiens que débute

14. Joël Pommerat, entretien avec Guillermo Pisani, août 2005 ; cette idée est reprise dans *Théâtre en présence*, *op. cit.*, p. 23.

15. Dossier de presse de la trilogie, *op. cit.*

l'écriture des spectacles. Les comédiens « font partie du poème. Ils ne disent pas un poème de Joël Pommerat, ils sont le poème en partie. Les mots sont là pour faire exister ces êtres-là et ces corps-là¹⁶ ». Pommerat façonne les personnages de ses pièces en faisant alterner des étapes d'écriture en solitaire et de travail avec les comédiens. Ceux-ci doivent être eux-mêmes, le plus simplement possible, avec les mots qu'il leur propose ; il n'y a pas d'interprétation d'un rôle. Depuis la recréation de *Pôles*, de *Treize étroites têtes* et de *Mon ami* en 2000-2001, Pommerat travaille avec la même équipe d'acteurs, ce qui a sans doute infléchi sa dramaturgie. Le besoin d'avoir une distribution équilibrée a favorisé, par exemple, l'abandon d'une fable construite autour d'un héros au profit d'une architecture chorale. Schématiquement, le développement de l'écriture suit un parcours qui va d'une image fantôme à un personnage, toujours lié à un acteur, du personnage aux situations et des situations à l'histoire. La cohérence du personnage importe plus à Pommerat que celle de l'histoire ; ce sont les situations produites par celle-ci qui priment dans la mesure où elles permettent de révéler certaines facettes du personnage, d'explorer des états individuels. Car il s'agit, avant tout, de révéler la présence des comédiens, qui ne se manifeste pas seulement à travers le langage : « Pour révéler cette présence, je dois placer mes personnages dans un temps et un espace extrêmement concrets¹⁷. » D'où, d'une part, un travail « instant par instant », seconde par seconde, car c'est en travaillant sur le présent que l'acteur acquiert de la présence, et, d'autre part, une grande attention portée au dispositif scénique (scénographie, lumières et son) qui n'est pas indépendant du texte, de la situation, du corps du comédien, et qui doit, par conséquent, être élaboré dès le commencement des répétitions. Ce travail est en grande partie, pour Pommerat, une recherche de justesse : recherche du mot juste dans un espace juste, une lumière juste, etc. Recherche qui se complète lors de la représentation, dans la rencontre avec le spectateur et son imaginaire : « L'instant le plus important dans mes pièces, celui qui est recherché [...] c'est l'instant créé par superposition des différents instants, produit d'un mélange, d'une confusion de tous les instants./ Ce produit est imaginaire/ subjectif [...] il n'a donc de réalité qu'à l'intérieur de la tête de celui qui est là, spectateur¹⁸ ».

Ainsi, les comédiens ne sont pas le seul élément de la représentation qui agit sur la dramaturgie. Dans *Au monde*, les recherches sonores¹⁹ qui façonnent l'espace et soulignent la présence des personnages, notamment avec l'écho de leurs pas, ou donnent existence au hors-champ, sont constitutives de l'écriture, et apparaissent dans les didascalies de la version publiée²⁰. Les indications de son et de lumière se multiplient dans *D'une seule main. Le Petit Cha-*

16. « L'être n'est pas que parole », dialogue entre Claudine Galea et Joël Pommerat, *op. cit.*, p. 58.

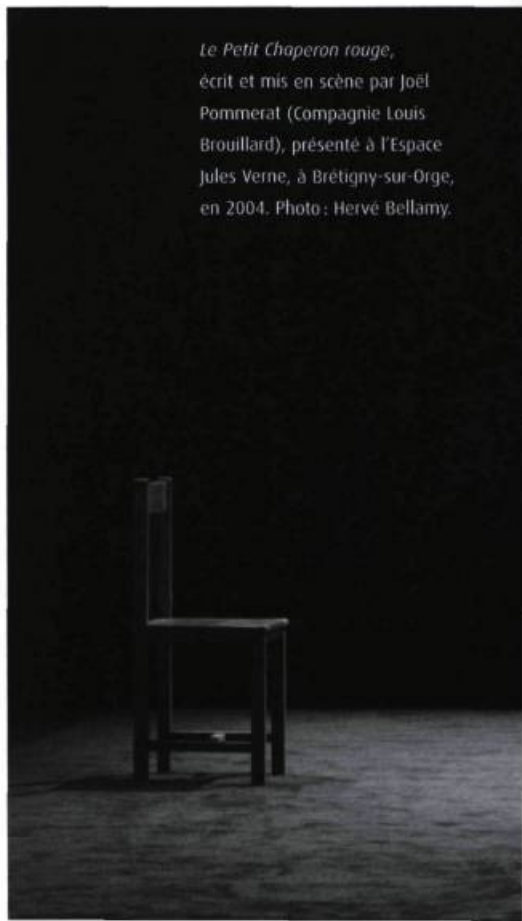
17. Entretien avec Guillermo Pisani, août 2005.

18. Dossier de presse de la trilogie, *op. cit.*

19. Grégoire et François Leymarie, Solange Barrachina et Bruno Hoquart.

20. Il est intéressant de remarquer à cet égard que les textes continuent à changer au fil des représentations, même si une version en a déjà été publiée.

Le Petit Chaperon rouge,
écrit et mis en scène par Joël
Pommerat (Compagnie Louis
Brouillard), présenté à l'Espace
Jules Verne, à Brétigny-sur-Orge,
en 2004. Photo : Hervé Bellamy.



peron rouge marque une évolution formelle majeure dans le parcours de Pommerat, liée aux expérimentations sonores (bruitage plus sophistiqué, traitement des voix amplifiées) : une disjonction entre un récit en voix *off* et les images créées sur le plateau, qui coexiste dans ce cas avec la forme dialoguée. Ce dispositif se radicalise dans *les Marchands*, où Pommerat renonce au dialogue au profit du récit. Il poursuit ici son exploration de la complexité du réel, en racontant aux spectateurs une histoire de « deux manières simultanément » : par le biais d'une voix *off*, seul élément retranscrit dans le texte publié, et par des scènes muettes entre les personnages, où, paradoxalement, se loge encore le « dramatique ». Les scènes ne sont pas « simplement illustratives. Elles complètent cette parole, ou la remettent parfois aussi en question », ainsi que l'explique Pommerat en exergue des *Marchands*. Cette dualité explore la tension entre les faits et leur perception subjective, plaçant à nouveau le spectateur dans une position où lui seul peut trancher. *Les Marchands* et *le Petit Chaperon rouge* semblent aussi amorcer un basculement vers une plus grande présence du spectaculaire (son, lumière et scénographie, de plus en plus sophistiqués, prennent davantage en charge les effets recherchés) et une concomitante simplification de la dramaturgie (la fable, même étrange, est presque exclusivement développée par le récit, et donc ne nécessite pas de dispositifs dramaturgiques complexes). Dans *Je tremble 1*, Pommerat va plus loin dans l'exploration du récit, à travers une forme non plus séquencée mais fragmentée, sur le modèle de la revue de cabaret avec des adresses directes des comédiens

aux spectateurs. L'adresse au public est aussi utilisée dans *Pinocchio*, sa toute dernière création, où alternent les modes dramatique et narratif. Le récit est ici incarné : le narrateur, un micro à la main, raconte ou commente les scènes qui se déroulent. La bande-son presque continue des *Marchands* ou les impressionnants jeux de lumière de *Pinocchio* laissent de surcroît penser que Pommerat évolue vers des formes où le texte est de plus en plus dépendant des autres composantes du spectacle. Pour revenir à l'une des questions soulevées au début de cet article, on peut se demander si cette simplification des dispositifs dramaturgiques parallèle à un accroissement de la beauté et de la puissance visuelle des spectacles de Pommerat – ce qui l'affirme davantage comme auteur de spectacles que comme auteur de textes de théâtre – incitera ou découragera d'autres metteurs en scène à s'emparer de son œuvre. En tout cas, et au-delà d'une malheureuse règle non écrite du théâtre contemporain qui veut qu'on ne monte pas les pièces des auteurs qui créent leurs propres œuvres, les textes de Pommerat, extrêmement intéressants, restent en attente du créateur qui voudra leur redonner vie. ■

